D.r VINCENZO CATENACCI
Prof. nel R. Ginnasio di Monteleone

L'AMOROSA VISIONE

DI

G. BOCCACCIO

MONTELEONE
TIP. FRANCESCO PASSAFARO
1892

Al colto e carissimo
in segno d'immutata ed immutabile amicizia,
l'autore

D.r VINCENZO CATENACCI

PROF. NEL R. GINNASIO DI MONTELEONE

STUDIO CRITICO

SU LA

VISIONE AMOROSA

DI

GIOVANNI BOCCACCIO

MONTELEONE
TIP. FRANCESCO PASSAFARO

1892

Il poemetto, di cui prendo a parlare ora per ultimo, è di quelli che predispongono subito assai male l'animo di chi legge, perchè sono tante e tali le difficoltà, che esso offre, e a chiarirle si provarono sì abili ed eletti ingegni, che sembra temerità il trattare novamente di esso.

Il Baldelli (1), primo dei critici boccacceschi, poche cose ci lasciò scritte su la Visione Amorosa; il Landau (2) la chiamò un colossale acrostico di assai difficile interpretazione, ed il Koerting (3), pure esaminandola più ampiamente e più attentamente di quel che non avean fatto i due critici sullodati, la qualificò come l'opera più oscura del grande trecentista. Il Crescini (4), ultimo venuto nel rifiorire degli studi boccacceschi, esaminò accuratamente il poemetto, e svelandone l'allegoria mostrò come pur esso, a somiglianza delle altre opere giovanili del nostro autore, serve a gettare un po' di luce sulla storia, pur tanto intricata ed oscura, dell'amore di Giovanni Boccaccio per la figliuola di re Roberto.

Ora non è mio intento di appianare tutte le difficoltà, di cui va ricca la Visione Amorosa, nè di tesserne una trattazione compiuta;

solo esporrò alcune considerazioni che mi vennero dettate dall'avere esaminato un po' attentamente lo strano poemetto e tutto quello che ne hanno pensato e scritto i critici più autorevoli.

E in primo luogo mi sembra che non sia stata ancora esattamente determinata l'origine del poemetto, chè nessuno paragonò le immagini generali e particolari dell'opera boccaccesca con quelle della Divina Commedia; secondariamente ci sarebbe da fare qualche osservazione nel campo delle interpretazioni storiche, perchè quanto scrisse l'Antona-Traversi (5) non è del tutto bastevole. In terzo luogo ci sarebbe da mettere in mostra qualche fonte, ed in fine si potrebbe determinare chiaramente la relazione che esiste fra l'Amorosa Visione e i Trionfi del Petrarca.

Per procedere intanto ordinatamente comincerò dal riferire il contenuto dell'opera (6).

Mentre il poeta è tutto rapito nel pensiero della sua donna, fu acceso da

. . . . sì fervente ardore,
Che uscita di sè la fantasia
Subito entrò in non usato errore.

In sogno sembragli di correre or qua, or là, *nullo ordine tenendo*, su lidi deserti, quando gli apparisce una donna allegorica che lo invoglia a seguirla verso un luogo di suprema felicità. Egli la segue pieno di buon volere, ed entrati in un nobile castello, riescono avanti una porta *piccoletta assai*, dalla quale, per una scala lunga ed erta, si va all'eccelsa meta promessa. Al vedere la difficile e faticosa salita il poeta perde il coraggio, e, vedendo dal lato sinistro una porta ampia, dalla quale sente uscire dolci suoni di festa, e la quale, per una scritta sovrapposta al sommo, promette ricchezza, dignità e ogni tesoro, si sente invogliato a varcarne la soglia e ad entrare da quella, quantunque la guida cerchi dissuadernelo. Due giovanetti, venuti pure di là, con mille lusinghe lo invitano a penetrare là dentro, sicchè la paziente conduttrice consente ad accompagnarlo.

In questo luogo, che sul poeta ha esercitato fascino sí potente da distoglierlo dalla via del bene, havvi quanto le menti del medio

evo, soggiogate dall'ascetismo, credevano vanità, inganno: il Trionfo della Sapienza, della Gloria, della Ricchezza, dell'Amore e della Fortuna.

Il poeta, in compagnia della guida e dei giovanetti, entra in in una gran sala quadrata, dalle pareti adorne di mirabili dipinture (C. I-IV).

Volgesi Giovanni a mirare prima il trionfo della Sapienza. In forma di donna dall'aspetto piacente e dallo sguardo soave, intorniata dalle sette arti del Trivio e del Quadrivio, ella si eleva in un verde prato, corteggiata, a man destra, da una filosofica famiglia, fra cui eccelle Aristotele, e, a sinistra, da una schiera di poeti, di cui il maggiore è Virgilio. Qui pure il poeta scorge la figura di Dante Alighieri e lo saluta affettuosamente col nome di maestro, da cui *tiene ogni ben se nullo in lui* sen posa (C. IV-V).

Vengono dopo il trionfo della Gloria (C. VI) attorniata da dei, eroi della mitologia, personaggi storici ebrei, greci e romani, cavalieri della Tavola Rotonda e di Carlomagno e via via, sino a Manfredi e Corradino (C. VII-XII), e quello della Ricchezza. Qui la allegoria è ben riuscita: in mezzo ergesi un monte d'oro, d'argento, di zaffiri e d'ogni sorta pietre preziose; avari e *nuovi farisei* con mazze, coll'unghie, fin coi denti, pigiansi e urtansi intorno a quello per rapire di quel metallo e di quelle pietre.

Fra gli altri il Boccaccio vede e riconosce re Mida e colui che lo avea nutrito come figlio e che egli chiamava e chiama suo parente (C. XII-XV), (7).

A questo succede un altro trionfo: quello d'Amore. In un prato fiorito e popolato di alberi, in mezzo a gente variamente atteggiata a tristizia e a gioia, siede sopra due aquile il Dio di Amore, tenendo i piedi sopra due *sommessi lioncelli,* a denotare che la sua potenza doma i più forti. Vestito d'un drappo risplendente, in una mano stringe un dardo d'oro, nell'altra uno di piombo; nella sinistra ha un arco

La cui virtù sentir già molti male.

Qui il poeta, giunto al suo soggetto favorito, si ferma, per quindici canti (C. XV-XXX), a narrarci con gran compiacimento

le avventure amorose delle favole greche. Dapprima pietosa e bella gli si offre alla vista, al lato di Amore, una donna gentile che a lui pare *angelo nel cielo nato*, in niuna cosa differente ad Amore (8). È la sua donna, il nome della quale ei ci dirà più giù, quando la avrà vista in un altro luogo (9); intanto egli si accinge a riguardare le altre figure.

Prima è quella di Giove successivamente dipinto in tutte le sue avventure, in tutte le sue trasformazioni. Di poi la storia amorosa di Piramo e Tisbe, di Medea e Giasone, ed altre ed altre. Il poeta è tutto intento a riguardare questo trionfo d'Amore, sì che sembra abbia già dimenticato lo scopo morale del suo viaggio e rivolto alla guida le dice:

. . . . Oh quanto vale,
. . . . aver vedute queste cose
Che dicevate ch'eran tanto male.
Or come si potria più valorose
Che queste sian giammai per nullo avere
O pensare o udir più maravigliose?

Ma la donna gli ricorda che tutto quel ch'ei vede e che sì l'incatena appartiene alla caducità, e, vinto dalla morte, sparisce come ombra, e però lo conduce in un'altra sala, dove vede dipinto il trionfo della Fortuna.

La Fortuna instancabilmente gira la sua ruota, alla quale i mortali con fatica si appigliano da un lato per ricadere dall'altro: chi giunge al sommo della ruota è allegro, chi cade è afflitto. La vista di questo quadro ha colpito il poeta, i cui versi, a questo punto, risentono d'una malinconia dolce. Qui con parole commoventi sono descritte varie figure che fan corteggio alla Fortuna: Tebe, un dì ricca e potente, vi è figurata rasa al suolo, lo stesso Troia e Ilione. I soliti personaggi dell'antichità popolano la scena; ma tutti quanti hanno aspetto dolente, afflitto (C. XXX - XXXVII).

Questa vista ha fatto grande impressione sull'animo del poeta, il quale, convinto della inutilità dei beni terreni, in compagnia della guida si avvia alla piccola porta. Ma un nuovo impedimento gli

si pone dinanzi a fargli cambiare tutti i buoni proponimenti: è la vista di un giardino fiorito e bello, dal quale vengon fuori canti e suoni, che lo attira tanto da fargli nascere forte desiderio di visitarlo. Già i due giovanetti, che vedemmo all'entrata della porta ampia, lo spronano ad entrare; solo la guida gli si oppone, ma il poeta, più che sentirla, entra nel luogo delizioso. Gaie brigate di donne bellissime cantano, intrecciano fiori e danze, s'intrattengono in lieti ragionamenti: sono tutte sue contemporanee, ei le riconosce, si rallegra infinitamente di vederle ivi raccolte, e, sotto curiosi pseudonini, le nomina tutte vantandole. Il poeta passa allegro d'una in un'altra brigata, or nomina questa donna, or quell'altra; un'eterna primavera gli ride dintorno, allietata dal canto degli uccelli e dal profumo dei fiori. Finalmente nell'ultimo stuolo di donne scorge la sua Maria, la quale gli scrive nel petto, a lettere d'oro, il proprio nome.

Non so che cosa percuota il poeta in rimirare lei; rimane *quasi tutto smorto* e trema come dinanzi a persona divina (1). Poi ritornato alquanto in sè, ricorda che veduto

> *Avea costei tra quelle donne prima*
> *E in altra parte ancora conosciuta* (10).

Ella gli domanda come avesse fatto per giungere colà, e, come ode che il poeta avea lasciato la conduttrice, gli consiglia di ritornare a questa non solo, ma di fare, nell'avvenire, tutto ciò che ella gli comanderà,

> . . . . « *fuorchè* (aggiunge) *s'ella*
> *Mi ti volesse far di mente uscire.*

Giovanni ascolta e, tornato sui proprii passi, prega la guida ad andar con lui dalla sua Fiammetta. Le due donne si salutano come care compagne e sorelle; complimento questo che il Boccaccio fa alla sua amata, mentre, a somiglianza dei poeti del *nuovo stile*, la eleva ad esempio di perfezione, ad amica e sorella della virtù celeste.

Intanto, prima che tutti e tre s'avviino alla faticosa via della virtù, alla portella cioè, la guida concede al suo discepolo di riposarsi alquanto insieme con la sua cara donna nella fiorita campagna.

Niente di meglio poteva bramare il poeta, il quale, persa di vista la noiosa conduttrice, si trova con la sua donna nel folto delle piante, là dove non penetrava raggio di sole nè occhio indiscreto, tutto intento al suo amore (C. XXXVIII-XLIX).

Qui finisce la visione; Giovanni si sveglia perplesso, tutto addolorato, ed ancora stende, ma invano, le braccia verso la cara perduta immagine, desideroso di vedere e di godere sensibilmente quanto aveva visto e goduto nel sogno. Ed ecco, che di nuovo al poeta, desto come è, apparisce la paziente guida, la quale gli promette che ritroverebbe Fiammetta, se per avventura volesse seguirla su quella così spesso raccomandata faticosa via: (C.XL); sotto tale condizione Giovanni si decide ad intraprendere il viaggio. Quì però si chiude senz'altro il poema, lasciando al lettore un forte dubbio, se, cioè, il buon proposito avrà a durare a lungo nel poeta.

Questo, in un povero sunto, è il contenuto del poemetto boccaccesco. Esso conta cinquanta capitoli, ciascuno dei quali, (ad eccezione dell'ultimo che ha una terzina più degli altri), costa di ventisette terzetti e di un verso di chiusa. Ora l'autore si è voluto imporre l'immane difficoltà di formare un acrostico con l'intero lungo poemetto, giacchè le lettere iniziali del primo verso di ciascuna terzina, poste assieme, formano due sonetti codati ed un sonetto doppio con coda di cinque versi (11). Certo non è da lodare un sì prolungato scherzo poetico, che, nel suo genere, può dirsi unico nella nostra letteratura e che dal Koerting fu chiamato un indegno giuoco d'una mente alta ed eletta, come fu quella del Boccaccio; però, con tutto ciò, non possiamo non restar meravigliati nel vedere come la struttura del poemetto ed il contenuto non siano rimasti per nulla lesi dalle difficoltà, in cui, per avventura, si trovò lo scrittore nel condurre a termine il suo acrostico.

A determinare l'anno in cui fu scritta l'Amorosa visione non mancano le prove nel poemetto. In primo luogo, l'Ameto doveva

già esser bello e compiuto, perchè Lia (Cap. XLI) ci vien presentata come una vecchia conoscenza:

..... QUELLA *Lia che trasse Ameto*
Dal volgar uso dell'umana gente;

in secondo luogo Giovanna non era ancora salita al trono, chè nel capitolo XLII vien nominata col semplice titolo di principessa, e in fine re Roberto, come appare dal capitolo XIV, doveva essere in vita. Ora, poichè l' Ameto fu compiuto circa il 1341 (12) e Giovanna salì al trono nel gennaio del 1343, l'Amorosa visione dovette vedere la luce tra il 1341 e il 1342, epoca in cui Giovanni trovavasi a Firenze, lungi dalla sua bella Fiammetta. Lo stesso fine, che lo autore voleva raggiungere nel Filocopo (13) e nell' Ameto, si propone nell' Amorosa Visione: compiacere ad ogni costo la donna amata e cattivarsene l'animo.

Vago e contento solo di potere
Far cosa che v'aggrada.......

così egli scriveva a Madonna Maria, nel por fine allo strano poema, col quale pare si sia proposto lo stimolo onorevole e sproporzionato di imitare la Divina Commedia. Il Boccaccio fu un grande ammiratore ed imitatore dell' Alighieri. « Egli, scrivono gli annotatori della sua maggior opera, l'ebbe sì fisso sempre nella mente e familiare in bocca cotanto, che assai volte espresse li concetti suoi con le parole di quel poeta, e non poche cavò le parole da' concetti di lui ».

Già fin dalla prima opera manifestava il suo profondo rispetto, consigliando, alla fine del Filocopo, il suo libro a seguire modesto, come un piccolo servo, il grande fiorentino poeta (14). Più tardi, mandando al Petrarca una copia della Commedia, nella lettera accompagnatoria scriveva che Dante fu la *prima guida* e *la fiaccola* che diresse lui giovane agli studii. Di poi, quasi rendendosi interprete di quei versi famosi del Paradiso (15).

Se mai continga che il poema sacro
Al quale ha posto mano e cielo e terra,
Si che m' ha fatto per più anni macro,
Vinca la crudeltà, che fuor mi serra
Dal bell'ovile, ov' io dormii agnello,
Nimico ai lupi che gli danno guerra;
Con altra voce omai, con altro vello
Ritornerò poeta, ed in sul fronte
Del mio battesmo prenderò il cappello.

gli avea innalzato un seggio glorioso nell' Amorosa Visione, e in fine, negli ultimi anni di sua vita, forse venendo nel pensiero che, per onorare degnamente quel sommo, si doveva battere altra via che quella dell' imitazione, si accinse a commentarne le opere, e a narrarne la vita, facendo in tal modo il più bell'elogio del divino poeta.

Dell'amorevole studio son forse primo frutto gli argomenti che, sulle tracce di Jacopo Alighieri e di Mino di Vanni Dietaiuve (16), distese in terza rima per la Commedia: tutta imitazione della Divina Commedia è L' Amorosa Visione, anzi non v' ha opera del Boccaccio nella quale, come in questa, si riscontrano ad ogni tratto imitazioni dantesche. Poichè, come venne all'autore il pensiero di scrivere l'Amorosa Visione? Tentiamo di dare una risposta a questa dimanda.

Era l'epoca delle visioni, anzi la visione era la sola forma d'arte che avesse allora il dominio, quella che regnava sovrana nella coscienza del secolo, qualunque nè fosse il contennto, vuoi religioso o morale, vuoi amoroso o politico. Senza nominare le mille visioni di cui fu ricco il medio evo, frutto per lo più di menti abbandonate alla più profonda ignoranza e al misticismo, con le quali nessuna relazione ha il poema che esaminiamo, noto che l'Amorosa Visione qualche attinenza ha con quel genere di poemetti allegorici di cui ci lasciarono esempii Francesco da Barberino col Reggimento e Costumi di donna, Brunetto Latini col Tesoretto e Dino Compagni con l' Intelligenza, poichè, a somiglienza di questi,

segue quell'indirizzo dato alla lirica da Guido Guinicelli, « per cui si assottiglia la relazione amorosa reale e s'avvicina all'allegoria, all'espressione simbolica dell'entusiasmo per idee morali » (17), e che dipende interamente dall'opera di Dante, avendo con questa comuni metro, imagini particolari e intento finale.

La prima poesia dell'Alighieri era stata una visione (18), e tale era stata ancora l'ultima, il gran poema: visioni avevano avuto i poeti del *dolce stil novo*, come Cino da Pistoia (19), e però mi sembra naturale, che Giovanni, per una parte ammiratore entusiasta dello Alighieri e per un'altra imitatore dei poeti fiorentini, come rilevasi dalle sue liriche, avesse anch'egli la sua visione amorosa (20). Tanto più poi mi pare spiegabile il perchè egli prediligesse un tal genere di componimento, un' allegoria cosí lunga, se si pensa per un istante alle sue condizioni personali. Egli scriveva per madonna Maria, e tanti desiderii a lungo covati, doveva rivelarle, tante ansie, tante confessioni, e, poichè il suo scritto sarebbe stato certamente letto nella corte elegante di Castel Nuovo, mi par naturale, che, per non far intendere a tanti i proprii segreti, per non esporre la figlia di re Roberto a gravi disavventure, e, quel che è di maggior peso, per non macchiarne la fama, scegliesse una forma sì oscura e un pò anche confusa, il cui contenuto solo poteva essere inteso da chi avesse avuto fior di senno.

Così sempre del resto il nostro Giovanni; quando volle manifestare i suoi amori, celò il suo nome talora sotto quello di Panfilo (21), talvolta di Caleone, (22) di Idalagos (23), e chiamò quasi sempre Fiammetta (24) la Maria d'Aquino, e qualche volta Alleiram (25), rendendo sì oscura ed intricata la storia della sua vita, da mettere in grave imbarazzo noi tardi lettori, che ci affatichiamo a ricostruire la figura del grande scrittore. D'altra parte poi una visione d'amore aveva il Boccaccio narrato in un capitolo in terza rima (26); il quale, per l'intima sua struttura e per il contenuto ricorda molto da vicino l'Amorosa Visione; poichè, essendo nel capitolo descritto come al poeta, profondato in pensieri amorosi, sia apparso il Dio d'Amore, il quale lo condusse in un giardino fiorito e bello, ove dodici vaghe donne che egli riconosce e nomina, cantano e danzano, tutto ciò,

se non m'inganno, ha riscontro col Cap. I della Visione Amorosa, ove è detto che al poeta addormentato comparisce una donna che lo guida durante il suo viaggio, e coi capitoli XL e segg., ove è descritto un giardino popolato di belle donne, i cui nomi non sono ignorati dal poeta. Ora, chi sa se il Boccaccio nel tessere l'Amorosa Visione non abbia allargata la tela di questo capitolo? Ma vediamo in che relazione sta l'Amorosa visione con la Divina Commedia. Lo stesso concetto morale religioso (idea fondamentale di una ricca letteratura precedente) (27) che s'era proposto l'Alighieri, cioè quello della liberazione dell'anima dalla miseria terrena, è pure lo scopo che si è imposto il Boccaccio nel suo poemetto, col quale volle senza dubbio glorificare l' amata, alla stessa guisa che nella Divina Commedia Commedia una parte sublime dovea essere tutta riservata a Beatrice, se vuolsi prestare qualche fede alle ultime parole della Vita Nuova

Ma mentre il sentimento religioso è puro e sincero nel cuore di Dante, il quale con ferma intenzione vuol rimuovere sè e coloro che vivono in questa vita terrena dallo stato della miseria a quello della felicità, il Boccaccio, tentenna a luogo fra i diletti terrestri e giammai raggiunge il suo scopo. Moralizzi pure la sua divina consigliera, egli vuol godere queste sprezzate vanità mondane, egli vuole abbandonarsi alle variopinte favole dell'antichità e alle belle donne; di poi, quando sarà vecchio, si pentirà d'aver seguito i diletti mondani, non curato i comandamenti divini.

Oltre a ciò nella Commedia la glorificazione di Beatrice è mirabilmente compiuta, e nell'Amorosa Visione, nonostante gli sforzi del poeta, Maria Fiammetta non si vuole spiritualizzare a simbolo.

Vero è che Giovanni la dice perfezione angelica, scesa quaggiù per salute degli uomini, fonte di grazia così ignara di sdegno ed accesa d'amore, che a molti sembri Amore istesso; vero è che ella distoglie dai facili allettamenti mondani il poeta, e, congiuntolo alla guida abbandonata, lo ravvia al cielo (Capitolo XLVII); vero è che l'intero poemetto è consacrato ad esaltare la donna del poeta nella azione ideale dell'amore di lei, che gli è scala ad avverare il supremo desiderio umano, la beatitudine celeste; ma non è men vera la pro-

fonda contraddizione, in cui precipita il poeta, quando, dopo avere impennate a Fiammetta le ali di Beatrice, considerandola viva è palpitante forma umana, si propone

Di pur seutir l'ultima possanza
Che in loro hanno i termini amorosi

Per Giovanni la figliuola del re Roberto è

La pudica d'altrui sposa a lui cara,

una donna di questa terra, non una dea, è la regina delle donne d'una corte licenziosa e voluttuosa, amante passionata che vuole sbizzarrirsi fra i sollazzi di Baia e che finisce col tradire il marito e il poeta istesso (28).

Talvolta egli si atteggia ad innamorato platonico, e, fedele alla tradizione concettuale fiorentina, per cui la donna amata si trasumana nella mente del poeta fino a diventare simbolo della perfezione, angelo celeste, nell'Ameto trasfigura la bella Fiammetta nella seconda virtù teologica, e le attribuisce il sublime ufficio di produrre con la sua bellezza morale e materiale, la salute degli uomini; nell'Amorosa Visione (Cap. XV e XVI) e nelle rime (sonetto L), dice che il viso di lei è lo splendore della bellezza divina e quando poi Fiammetta muore la dipinge più bella, tra i beati del terzo cielo (29). Ma questo dura poco, finchè si ricorda di Dante e più ancora del Petrarca, e dal Paradiso ove si trova, per così dire, a pigione, ridiscende in terra a descriverci la storia del proprio amore sensuale e materiato. Non così l'Alighieri, per il quale Beatrice, trasformata in angelo perde ognor più le pertinenze terrene, e svapora in una aerea trasparenza. « Ne sentiamo la presenza come di un nume; sentiamo il fascino del suo sorriso, del suo saluto, del suo sguardo, ma quel sorriso, quel saluto, quello sguardo non li vediamo; appunto perchè quella persona nella poesia non c'è, ed il nume è tutto avvolto nell'ambrosia. È come una nuvoletta rosea che dilegua pel cielo azzurro della poesia dantesca; inutilmente l' inseguiamo per afferrarne i contorni e lo aspetto; essa si innalza, si trasforma, si scolora, e noi stringiamo la nebbia, il vuoto.

Dante nel cospetto di Beatrice si sente trasportato in un mondo spirituale tutto suo, pieno d'angeli, di luce, di virtù, di gloria e manda un grido di terrore e fugge. Cosi nella sua poesia tutto è trasumanato, l'amore diventa adorazione, la donna diventa idea o simbolo, e la terra s'annienta e la vita si spegne » (30). Tra Maria e Beatrice sta Laura che partecipa della realtà dell'una e della spiritualità dell'altra. Ella è al Petrarca

« Guida al cielo per diritto sentiero »

ma il suo amore è fortemente sentito e perciò è amore che sta, come dice il Settembrini, fra il concetto e il sensato.

Come l'Alighieri, il quale avea immaginato d'errare solo e sconfortato per una landa deserta, anche il nostro poeta sogna ei andare vagando per un lido *nullo ordine tenendo;* e come a Dante era apparso Virgilio il quale lo accompagna per i regni oltreumani, così pure a Giovanni apparisce una donna, la quale gli s'offre qual guida per la via del bene. Ma che cosa rappresenta costei? A questo punto i critici non vanno punto d'accordo. Il Baldelli la chiama un'intelligenza celestiale (31): il Landau non si dà pensiero a chiarire il valore di questo personaggio allegorico (32); il Koerting è in dubbio se sia la verità, o la fede, o la virtù (33), e il Crescimi crede che essa sia la quarta delle virtù cardinali, la Fortezza (34). Con tutto il rispetto dovuto a sì grandi studiosi di cose boccaccesche, io oso dire che la donna simbolica, che accompagna il Boccaccio, rappresenta la Ragione (35).

Di fatto, in primo luogo è da notare che il poeta errava *nullo ordine tenendo.* che si lascia abbagliare la mente da un falso immaginare, che vuol correre dietro alla voce del desiderio, piuttosto che dietro a quella del raziocinio, che insomma, ha la ragione offuscata dalle lusinghe dei diletti terrestri. E la donna simbolica che cosa fa? Cerca far pensare dirittamente il poeta, cerca distoglierlo dagli allettamenti speciosi di quei due giovanetti che abbiam veduto venir fuori dalla porta ampia, cerca renderlo avveduto, cerca in una parola, farlo ragionare (36).

Oltre a ciò, se il Boccaccio nell' Amorosa Visione imitò la Divina Commedia, non potrebbe darsi che abbia assegnato a questa donna simbolica lo stesso valore che l'Alighieri avea attribuito al suo Virgilio? A me sembra di sì; e poichè nel Commento ai primi 17 canti dell'opera dantesca, il nostro poeta, parlando di Virgilio si sforza a dimostrare com'egli rappresenta la *ragione umana*, così credo che la paziente guida della Visione simboleggi pur' essa la Ragione.

Essa sola non bastò a sviare il poeta dagli errori umani e però fu necessario il soccorso dell'Amore che lo infiammasse alla virtù e gli rendesse piacevole quel cammino all'eterna salute, che prima era sembrato sì aspro. Di fatto, ora il poetà non è tratto ad ogni nuova illusione, che gli balena innanzi; l'amore ch'egli segue s'accorda alla ragione (tal senso pare abbia la compagnia delle due donne, che si chiamano sorelle), onde a questo luogo converrebbe ripetere le parole di Dante: « Ed avvenga che la sua immagine, la quale continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiarmi, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza il fedele consiglio della Ragione (37) ».

Ma ritorniamo alle analogie fra il poemetto del Boccaccio e la Commedia.

Una scritta vede l'Alighieri all'entrata dell'Inferno e una scritta vede il Boccaccio su ciascuna delle due porte che menano al nobile castello. Nella *piccola porta* chi non vede come una lontana imagine del *colle luminoso* del primo canto dell'Inferno? Tutt'e due offrono delle difficoltà nella salita, il colle perchè attraversato dalle tre fiere e la portella perchè:

Istretta e alta, in niuna parte torta;

ma tutt'e due sono scala alla somma beatitudine:

AM. VIS. CAP. II.	INF. CAN. I.
. . . . questa Piccola porta mena a via di vita.	. . . . il dilettoso monte Ch' è principio e cagion di tutta gioia.

Inoltre, come Dante, guidato da Virgilio, riesce alla via del bene, attraversando prima quella del peccato, l'Inferno, anche Giovanni,

accompagnato dalla donna gentile, riesce alla portella, dopo aver attraversato la via del male, le sale dipinte e il giardino.

Le muse invoca l'Alighieri al principio del canto secondo dello Inferno, e una musa tutta sua, Venere, chiama in aiuto il Boccaccio nel capitolo secondo della Visione. Dante saluta Virgilio col nome di maestro, in quanto che da lui credeva aver preso *lo bello stile che* gli *ha fatto onore*, e Giovanni il nome di maestro rivolge allo Alighieri, perchè da lui credeva derivare *ogni suo bene* (38). La descrizione del soggiorno privilegiato dei grandi pagani, che brilla di luce vivissima nel limbo dantesco (39) è fedelmente imitata dal nostro nei capitoli IV e V; anzi, come nel castello luminoso dello Alighieri, se si pone ben mente, spiccano tra gli altri due spiriti magni, o, per meglio dire, due scuole, quella dei poeti e quella dei filosofi, così nel Boccaccio primeggiano due famiglie, l'una filosofica e l'altra poetica.

Sennonchè, mentre l'Alighieri a capo dei filosofi pone Aristotele e a capo dei poeti, secondo l'opinione più accreditata, Omero (40), Giovanni alla testa dei filosofi colloca Aristotele, e alla testa dei poeti Virgilio, scostandosi per tal modo dal suo esemplare, per attenersi strettamente al concetto medievale, che del mantovano faceva il poeta più grande di quanti mai ce ne fossero stati, il tipo del sapiente, del taumaturgo (41).

La Fortuna, dipinta nel capitolo XXXI della Visione, non è altro che la Fortuna dantesca (Inf. C. VII.) messa in azione; anzi a rivelarci, come il Boccaccio siasi ricordato dell'Alighieri, a questo punto, abbiamo la seguente bellissima analogia di forma e di pensiero:

Vis. Am. XXXI.	Inf. VII, 65.
Ai quai (avari) se ella desse *tutto l'oro*	*Chè tutto l'oro, ch'è sotto la luna*
Ch'è sotto la luna, pure avversa	E che già fu, di quest'anime stanche
Riputerebber lei al voler loro.	Non poterebbe farne posar una.

Il giardino nel quale il nostro incontra Fiammetta ha qualche lontano riscontro con la selvetta del paradiso terrestre, in cui Dante incontra Beatrice, anzi a quella stessa guisa che questa rimprovera l'Alighieri d'essersi dato ad altre (Pur. XXX. 121 e segg.), Fiammetta riprende Giovanni col dirgli:

Onora con amor la mia bellezza
Nè d'alcun'altra mai non ti curare,
Se tu non vuoi provar mia rigidezza (Cap. XLIV).

Ma anche in maggior numero sono le analogie formali, come risulta dai seguenti raffronti che potrei moltiplicare, e che nel loro complesso bastano a mostrare la continuità della reminiscenza.

VISIONE AMOROSA	DIVINA COMMEDIA
Che alcun di loro (*membri*) in sè non si sostenne.	**Non avea membro che tenesse fermo.**
Cap. I.	Inf. II.
Allor lasciar pareami ogni paura.	**Allor fu la paura un poco queta**
Cap. I.	Inf. II.
Quando donna gentil piacente e bella	**E donna mi chiamò beata e bella**
	. . . .
	. . . .
M'apparve umil pianamente dicendo.	**E cominciommi a dir soave e piano**
Cap. I.	Inf. II.
Ed io: adunque andiam che già m'affretta.	**Ed io: Buon duca, andiamo a maggior fretta**
Cap. I.	Purg. VI.
Venuto a piè d'un nobile castello.	**Venimmo a piè d'un nobile castello**
Cap. I.	Inf. IV.
Ir si conviene qui di soglia in soglia.	**Puoi tu veder così di soglia in soglia**
Cap. I.	Parad. XXXII.
Entra sicuro omai nel cammin chiuso.	**. . . . . onde il cammin nostro era chiuso**
Cap. I.	Purg. XXII.
Vedi com' i' mi son sicuro mosso **Vedi ch'io vegno e trascorro di gioia.**	**Tu m'hai con desiderio il cor disposto** **Sì al venir che le parole tue.**
Cap. I.	Inf. II.
Seguendo il raggio della tua stella.	**Se tu segui tua stella**
Cap. II.	Inf. XV.
Costei che cara cercar mi si face	**Di mondo in mondo cercar mi si face**

CAP. II.	PURG. V.
[illegible]	[illegible] dentro [illegible] me si mise
[illegible]	PURG. XVIII.
[illegible] pieno	Io mi rivolsi d'ammirazion pieno
CAP. [illegible]	PURG. XXIX.
[illegible]'e altro a veder che tu non vedi	Ed altro è da veder che tu non vedi
CAP. VI.	INF. XXIX.
Secando se ne gia l'onde salate	Secando se ne gia l'antica prora
CAP. XXII.	INF. VIII.
Rompesi poi la nebbia che v'ammanta	E purgherò la nebbia che ti fiede
CAP. II.	PURG. XXVIII.
. . . . genitrice Dell'onor di Durazzo e dell'Altezza	. . . . genitrice Dell'onor di Cicilia e d'Aragona
CAP. XLI.	PURG. III.
Ogni cosa del mondo sapere Non è peccato, ma la iniquitate Si dee lasciare e quel che è ben tenere	Temer si deve sol di quelle cose Ch'anno potenza di far male altrui Dell'altre no che non son paurose
CAP. III.	INF. II.
. . . . colei Che 'nte s'incinse	Benedetta colei che in te s'incinse
CAP. VI.	INF. VIII.
Ed io allora a riguardar mi diedi	E poi ch'a riguardar oltre mi diedi
CAP. III.	INF. III.
Non parleresti siccome tu faci	Però alla domanda che mi faci
CAP. III.	INF. X.
Ogni lingua verrebbe a dir lor meno Però qui m'aggia lo lettore alquanto Scusato, s'io non gli ritraggo appieno	I' non posso ritrar di tutti appieno Perocchè si mi caccia il lungo tema Che molte volte al fatto il dir vien meno

Cap. XIV.	Inf. IV.
. . . . ai dolorosi Ch'hanno perduto il ben dell'intelletto	. . . . le genti dolorose Ch'ànno perduto il ben dell'intelletto.
Cap. VIII.	**Inf. III.**
D'essere stato della loro schiera	Ch'essi mi fecer della loro schiera
Cap. XIV.	**Inf. IV.**
. . . . Capaneo Che nei suoi atti ancora Iddio sprezza	. . . . e par ch'egli (*Capaneo*) àbbia Dio in disdegno e poco par ch'il curi
Cap. VIII.	**Inf. XIV.**
. . . . tu t'abbagli Nel falso immaginar	. . . . Tu ti fai grosso Col falso immaginar.
Cap. III.	**Parad. VIII.**
La quale a voler narrare il vero	La quale e il quale a voler dir lo vero'
Cap. XXXII.	**Inf. II.**
O somma, o graziosa intelligenza Che muovi il terzo cielo	Voi ch'intendendo il terzo ciel movete
Cap. II.	**Parad. VIII.**
Ecuba trista . . . . Per doglia andar latrando come cane	Ecuca trista . . . . Forsennata latrò siccome cane
Cap. XXXIV.	**Inf. XXX.**
. . . . Serse possente . . . . freno all'orgoglio della gente	. . . . Serse Ancora freno a tutti orgogli umani
Cap. VII.	**Purg. XXVIII.**
Troia vedrai e il superbo Ilione Che appena alcuna parte par di loro, Ora non v'ha nè tetto, nè magione.	Vedova Troia in cenere e in caverno, O Ilion, come te basso e vile Mostrava il segno che là si scerne
Cap. XXXIV.	**Purg. XII.**
Tanto che 'l dire alla vista vien meno	Che molte volte al fatto il dir vien meno
Cap. V.	**Inf. IV.**
. . . . Fabrizio, che gli eccelsi onori Più disiò, che posseder ricchezza	. . . . O buon Fabrizio, Che povertà volesti, anzi virtute, Che gran ricchezza posseder.

Cap. IX.	Purg. XX.
Curio che diede per consiglio Che al presto sempre l'indugiare offese.	. . . . (*Curio*) affermando che il fornito Sempre con danno l'attender sofferse.
Cap. IX.	**Inf. XXVIII.**
Quell'Attila che in terra fu flagello	Quell'Attila che fu flagello in terra
Cap. XIII.	**Inf. XII.**
Mettendo a colpi il padre contro il figlio	Io feci il padre e 'l figlio in sè ribelli
Cap. IX.	**Inf. XXVIII.**
Stella mattutina somigliava	Par tremolante mattutina stella
Cap. XIV.	**Inf. XXVIII.**
Ogni lingua verrebbe a dir lor meno	Ogni lingua per certo verria meno

Varii sono pure gli accenni comuni a persone: così di Carlo d'Angiò, che in Dante (Purg. VII-113) è chiamato una volta *colui dal maschio naso*, e poi (Purg. VII-124) *quel nasuto*, nella Visione Amorosa (C. XII) è detto ch'ebbe il *mastio naso* e (C. XIV) che fu *Nasuto*. L'Alighieri, descrivendo l'altera superbia di Capaneo, dice (Inf. XIV. 69-70):

.... e par ch'egli abbia
Dio in disdegno e poco par che il pregi;

e il Boccaccio (Vis. Cap. XV) osserva:

Che nei suoi atti ancora Dio sprezza.

Nel Purgatorio è detto che Tommaso d'Aquino fu spinto al cielo da Carlo I (Purg. XX 68) e nell'Amorosa Visione, con parole quasi simili a quelle adoperate da Dante, è scritto, che Tommaso

Da Carlo pinto gl nello Dio regno, (Cap. XLIII) (42).

Euclide in Dante è onorato come il geometra per eccellenza e nell'Amorosa Visione è giustamente denotato per il geometra « *che a dritta misura mosse l'ingegno* ». Dante (Inf. XXVI.) avvolge

Diomede ed Ulisse in una medesima fiamma perchè scontino il peccato di consiglieri Fraudolenti, e il Boccaccio li fa andare insieme macchinando aguati e insidie.

Prelati l'Alighieri dice esserci fra gli avari ed i prodighi (Inf. VII. 46.), e prelati riconosce il Boccaccio fra gli avari (Cap. XIV).

Da quanto abbiamo detto risulta evidente che il Boccaccio, scrivendo l'Amorosa Visione, s'era proposto di seguire da vicino la Divina Commedia. Ma non si accorgeva egli quanto era sproporzionato il suo intento! La forma poetica dell'allegoria richiede straordinario vigor di pensiero, che la sorregga e faccia in lei sentir meno la mancanza di quei più vivaci elementi estetici, che la propria natura non le consente di far suoi. Essa è la più difficile delle forme poetiche, e solo può essere trattata con successo dai grandi maestri dell'arte. Ora, a giudicare dalla Visione Amorosa, un tale maestro non fu il Boccaccio, perchè il suo ingegno libero e sbrigliato, la sua fantasia ricca e vivace mal potevano contenersi entro i limiti angusti segnati dell'allegoria. Mentre Dante sapeva includere le sue scene entro la cornice più angusta, senza danneggiarle, egli avea bisogno di spazio nelle sue concezioni artistiche.

L'Alighieri, con la Commedia, conseguì grandi effetti, sia per l'altezza de' fini che s'era proposto, sia per la sua grande potenza rappresentativa: nell' immortale poema la visione ci è, ma sta come forma, semplicemente come forma, sì che il poeta scrive epicamente; nell' opera del Boccaccio invece mancano i grandi concetti, inesplicabili sono le allegorie, le rappresentazioni confuse, le dipinture deboli e fiacche, perchè il poeta nessuna immagine ha saputo presentarci come viva, come parlante.

Oltre a ciò molto diverso è il cammino e la meta del viaggio nei due poemi. In quello di Dante si procede sempre verso il cielo, finchè la fantasia vien quasi meno; nell' opera boccaccesca invece non si perde mai di vista la terra e direbbesi che essa sia intesa a congiungere questa con quello in un amplesso.

Ciò che Dante ha fatto qualche volta, quand'era più freddo e più fedele alla sua idea allegorica, che cioè dette cataloghi di nomi

invece di persone reali (43), il Boccaccio lo fa continuamente, sì che quasi tutto il suo poema si compone d'interminabili registri.

Oltre a ció, quante profonde contraddizioni non ci offre la Visione Amorosa! In primo luogo sta quella tra l'ufficio che il poeta assegna alla sua donna di sottrarlo alle vanità mondane, di aprirgli la via del cielo e il limite peccaminoso cui giungono i suoi rapporti con essa (44), e poi ci è l'altra grandissima del capitolo cinquantesimo che stordisce il lettore.

Ecco: il poeta è già desto, con una tristezza amara ripensa alle ebbrezze godute durante il sogno e piange e si lamenta, quando la paziente donna, che l'ha accompagnato e per le sale dipinte e pel giardino, gli apparisce viva dinanzi, dicendogli:

. . . . . . ciò che porse
Il tuo dormire alla tua fantasia
Tutto averai, se da me non ti smorse.

Oggi, a tanta distanza, c'è difficile concepire, come un poeta sì grande siasi lasciato trasportare a tali eccessi: un'allucinazione non potè essere, nè si può dire che il poeta si trovava in quello stato di dormiveglia che tien dietro al sogno, poichè egli stesso chiaramente ci dice (Cap. LIX.) che era *ritornato nella vera conoscenza di prima;* dunque è una contraddizione vera e propria, che ci fa sbalordire.

Ma tuttavia non mancano dei pregi: qua e là ci sono nella Visione Amorosa delle scene che annunciano il futuro scrittore del Decamerone. Così, tutte quelle piccole scene del trionfo d'Amore, descritte con tocchi d'artista, sono delle dipinture veramente degne del Boccaccio: la scena poi crudamente realista che ha luogo in quel recesso ombrato, ove Fiammetta e il poeta si sviano dalla faticosa strada, per cui si fugge al cielo da questa terra condannata come frode e peccato, dai laboriosi simboli trasportandoci nelle eterne correnti della vita, ci annunzia il nascere dell'Umanesimo.

Un insigne critico, a proposito del Filocopo, scrive: (45) « Per le condizioni poste da natura o da fortuna intorno al viver suo, il Boccaccio rivelò nel Filocopo molta maggior parte di sè e delle cose in mezzo a cui viveva, che non ne abbiano rivelato di loro medesimi altri autori nelle proprie opere giovanili. » Ciò può bene ripetersi a proposito della Visione Amorosa, la quale se piccola cosa vale come lavoro letterario, ha una grande importanza storica.

Camillo Antona-Traversi, in un pregevole studio pubblicato negli Studii di Filologia romanza, dette già alcune notizie storiche sull'Amorosa Visione e, quanto siano pregevoli i risultati, cui egli giunse, si può facilmente capire pensando che egli ebbe a consigliere quel profondo conoscitore di storia napoletana che è il nostro maestro Giuseppe De Blasiis.

Ora, volendo anch'io tentare la medesima ricerca, mi contento di esporre brevemente i resultati cui giunse l'Antona-Traversi, discostandomene qua e là.

Le allusioni storiche nell'Amorosa Visione cominciano dal Capitolo XL, quando il poeta è entrato nel giardino delizioso. Qui siamo nel solito ambiente, sì spesso evocato dalla fantasia del Boccaccio: siamo nei dintorni di Napoli, in quei luoghi ameni, sorrisi eternamente dal sole fulgido e dal cielo azzurro, lambiti dal mare turchino con carezze di amante.

Bello era il loco e di soavi odori
Ripien per molte piante, che il coprieno
Dal sole e dalli suoi già caldi ardori;
E' suoi cavalli a suo parer salieno
Già sopra la quart'ora, e a mezzo il segno
Dello Frisëo monton co' piè tenieno.

Come nel Filocopo (46) e nell'Ameto (47) le donne che incontra il poeta sono beltà napoletane e fiorentine e d'altri paesi; di esse chi siede a riposo in colloqui piacevoli, chi è intenta a cogliere fiori, e chi balla dietro le note di qualche ballata. In tutto sono diciassette o diciotto, e tutte nominate con perifrasi strane e curiose.

CAP. XL, TERZ. 22

. . . . . . *Costei era la bella Lombarda.*

Giustamente avvisò il Traversi che costei è la stessa donna nominata nel capitolo in terza rima, col nome di Monna Vanna. Ma chi è questa Monna Vanna? È difficile decifrarlo; solo potrebbe darsi che la sia tutt'una con Vannella dei Gambatelli della Caccia di Diana (48).

CAP. XLI, TERZ. 6.

. . . . . . *la mira e piacevol bellezza*
Di Peragota nata, genitrice,
Dell'onor di Durazzo e dell'Altezza.

Qui s'accenna ad Agnese di Perigord, figlia di Arcibaldo di Perigord, e di Brunissenda di Foix, moglie di Giovanni di Durazzo, dal quale ebbe tre figli: Carlo di Durazzo, Ludovico e Roberto. (Antona-Traversi), (49).

CAP. XLI, TERZ. 10.

Vaga e leggiadra molto la seguia
L'amica Fiorentina . . . .

L'Antona-Traversi sospetta sia Eleonora Gianfigliazzi; ma più probabilmente qui si tratta della Fighinolfi, nominata nella Caccia di Diana, donna che certo veniva da Firenze.

CAP. XLI, TERZ. 12.

Veniva quella Lia, che trasse Ameto
Dal volgar uso dell'umana gente.

Mentre l'Antona-Traversi dice che è ignoto il simbolico nome di Lia, il Baldelli (50) ritiene come probabile che la sia Sismonda di Francesco Baroncelli.

Cap. XLI, terz. 15.

. . . . . . *colei, di cui nel fior d'aliso*
Il padre fu dall'astuzia volpina
Col zio e col fratel di lei conquiso.

Si accenna ad una delle figlie di Filippo di Taranto e probabilmente, come nota il Traversi, a Beatrice, la quale veramente nella battaglia di Montecatini (1315), per astuzia di Uguccione della Faggiuola, perdè lo zio Pietro di Durazzo, il padre ed il fratello Carlo.

Cap. XLII, terz. 5.

Raffigurando era una giovanetta
Dell'alto nome di Calabria ornata
Di Carlo figlia, gaia e leggiadretta

Si accenna, osserva il Traversi, a Giovanna figlia di Carlo l'Illustre, nata nel 1326, che ebbe il titolo di duchessa di Calabria, come erede del trono.

Cap. XLII, terz. 7.

Ivi dall'alto ed unica intendanza
Del Melanese, che col can Lucchese
Abbattè di Cardona l'arroganza.

Poichè qui la voce *intendanza* è visibilmente usata per *amante,* si può credere che si accenni a qualche segreta amante di Azzo Visconti. L'intera terzina allude alla battaglia di Altopascio, combattuta nel Settembre del 1325 da Castruccio Castracani *(il can lucchese)* e Azzo Visconti (*il Melanese*) contro Raimondo Cardona.

Cap. XLII, terz. 8.

. . . . *la cortese*
Donna di quel, cui seguita Ungheria.

Il Traversi è in dubbio se qui si accenni ad Elisabetta, figlia di Ladislao III di Polonia e moglie di Caroberto, oppure a Cate-

rina Caradente, moglie di Stefano Sueth, nominata fra le cacciatrici di Diana; però tale dubbio è ingiustificato, chè, ad escludere l'ipotesi che qui si accenni a Caterina Caradente, basta notare che il poeta chiaramente ci dice che essa era la donna *di colui che era seguito dall'Ungheria, (cui seguita Ungheria)*, e non la donna di uno del seguito.

CAP. XLII, TERZ. 12.

. . . . . nominata da colui
Che con Cefas abbandonò le reti
Per seguitare il Maestro.....

A questo punto lo scrittore accenna all' avarizia degli Acciaiuoli; questa donna poi, scrive il Traversi, che prendeva il nome dal fratello di S. Pietro, è Andrea, sorella di Nicolò Acciaiuoli, moglie di Carlotto di Artus, alla quale il Boccaccio dedicò il libro *Delle Donne illustri.*

CAP. XLII, TERZ. 14. E SEGG.

Se ne veniva la novella Dido
Di nome, non di fatto veramente,
Tenendo acceso nel volto Cupido
Di tale spasso, ch'assa' mal contenta
Credo la faccia nel marital nido.
E il nome di lui di due s'imprenta,
D'un albero e d'un tino, e 'l paro fatto
Dal suo diminutivo, s'argomenta.

Qui s'accenna alla moglie di un Albertino; il nome di lei non ci è riuscito di scoprirlo.

CAP. XLII, TERZ. 17.

Donna, che dal sussidio d'Orïone
Il nome tiene.........

È Delfina Barossa, ricordata nella Caccia di Diana, moglie di Francesco Caracciolo (Antona-Traversi).

CAP. XLIII, TERZ. 8. E SEGG.

Tra l'altre che io prima conoscei
Fu quella ninfa Sicula, per cui
Già si maravigliaron gli occhi miei.
Oh quanto bella lì negli atti sui
Biasmando le fiamme di Tifeo,
Si sedea ragionando con altrui,
Mostrando come per quelle perdeo
L'amato sposo in cieco Marte preso,
Allor che tutto vinto si rendeo
In Lipari lo stuolo, ond'elli offeso
Col bianco monte nel campo vermiglio
Ne fu menato, ove ancora è difeso.
Mutando inchiusa dell'aureo giglio
Donde doleasi, perch'a lui riavere
Non volean preghi, denar, nè consiglio.

Vuole il Traversi che qui s' accenni a Eleonora d' Aragona moglie di Giovanni Chiaramonte, il quale fu fatto prigioniero nella battaglia navale combattuta presso Lipari. Però qui il poeta pare che parli della donna di uno che, insieme a Giovanni Chiaramonte, fu fatto prigioniere, e propriamente (Cfr. Buonfiglio, *Storia di Sicilia*, Lib. X pp. 344-5 e non lib. III come, per svista, cita il Traversi) di uno che *offeso*

Col bianco monte nel campo vermiglio
Ne fu menato ov'ancora è difeso,

cioè di Orlando di Aragona, fratello naturale del re di Sicilia, il quale nella battaglia di Lipari fu fatto prigioniero col Chiaramonte. Allora la sposa dolente di non riavere il prigioniero sarebbe Camiola Turenga, il marito della quale (lo narra il Boccaccio nel libro delle Donne Illustri, pagina 375) stette in carcere più degli altri presi a Lipari. Vero è che nulla si sa di un viaggio di Camiola a Napoli, ma è pur vero, che il poeta non indica soltanto

donne da lui conosciute a Napoli, e basta rammentare che egli colloca in questi gruppi di bellezze anche la Lia fiorentina, e che si compiace di adunare insieme, idealmente congiungendole, donne famose, non tutte unite da intimi rapporti.

CAP. XLIII, TERZ. 16. E SEGG.

. . . . ell'era della gente
Del Campagnin che lo Spagnuol seguio (51)
Nella cappa, nel dire, e con la mente;
A sè facendo sì benigno Iddio
Che d'ampio fiume di scienzia degno
Si fece, come poi chiar si sentio.

Si parla qui di Maria, figlia adulterina di re Roberto e di Sibilia di Sabran (52) moglie di Tommaso IV D'Aqnino conte di Acerra, (Antona Traversi).

CAP. XLIII, TERZ. 23. E SEGG.

. . . . . . colei, ch'essere sposa
E figliuola perdè quasi in un anno
Di brun vestita e nel viso amorosa.

Quantunque ci sian qui più accenni è difficile decifrare di chi si parli; forse, soggiunge il Traversi, si allude qui ad una Margherita (*il bel nome che i gemmier maggiori dànno alla perla*).

CAP. XLIII, TERZ. 28ª E SEGG.

Vaga più ch'altra si sadea con ella
Un'altra Fiorentina in atto onesto,
Assai passante di bellezza quella.
Ben m'accors'io chi era, e che dal sesto
Cesare nominato era il marito.

È Lottiera di Neron Gigi *(il sesto Cesare)* nominato nel capitolo in terza rima. (53).

CAP. XLIV, TERZ. I. E SEGG.

Era più in là di donne accompagnata
La Cipriana, il cui figliuolo attende
D'aver la fronte di corona ornata.

Si parla della moglie di Ferdinando di Maiorca, di Equire, figliuola di Ugo IV re di Cipro, al quale il Boccaccio dedicò il libro De Genealogia Deorum.

CAP. XLIV, TERZ. 5. E SEGG.

Ell'è colei, di cui il padre nell'oro
L'azzurro dei quadrupedi tiene
Nel militare scudo e tra coloro
Posata stassi come si conviene;
Isposa d'un, che la fronzuta pera
D'oro nel ciel per arma ancor ritiene.

Qui il Boccaccio allude, come rilevò prima il Manni (54) ad Alianora Gianfigliazzi, sposa di Pacino Peruzzi. Il Traversi vorrebbe invece ravvisarvi una Caracciolo, e propriamente una donna del ramo dei Caracciolo Pasquisi; ma, ritrovandola sposa di tale che ha per arma la pera d'oro in campo azzurro, si domanda se questa era l' arma dei Peruzzi fiorentini, confessando però di non trovar notizia d'una Caracciolo entrata in quella famiglia. Il Baldelli (55), rilevando il duplice accenno alla Gianfigliazzi nell'Ameto (56) e nella Visione Amorosa, ne concluse che coteste opere mostrano d'essere state scritte *quasi contemporaneamente.*

CAP. XLIV, TERZ. 7. E SEGG.

La sposa di colui, che la riviera
Rosseggiar fe' di Lipari, Eolea
Isola, poi togliendo in guiderdone
L'Ammiraglia da chi dar la potea.

Qui s' accenna alla vittoria di Goffredo di Marzano, conte di Squillace, sopra i siciliani, vittoria, per la quale fu fatto ammiraglio

da Roberto *(togliendo in guiderdone l' Ammiraglia):* la sua sposa fu Giovanna figliuola di Giovanni, conte di Catanzaro.

Cap. XLIV, terz. 9. e segg.

Conobb'io quella che fu tratta al mondo
Onde fuggita s'era in religione;
Onesta e vaga nel viso giocondo,
Moglie di tal, che me' saria non fosse,
Ma chi sia più non mostrerò nel fondo.

Anche qui ci è un aecenno molto chiaro per poter decifrare questa donna, però ogni ricerca m' è riuscita infruttuosa.

Si sono rintracciate le fonti del Decamerone (57), del Filocopo (58), della Teseide (59), della Fiammetta (60) del Corbaccio (61), delle egloghe (62), ma nessuno ancora si è occupato a ricercare quelle della Visione Amorosa. Eppure non vi ha opera del Boccaccio, nella quale, come in questa, abondino elementi ricavati dalle opere di altri autori.

In primo luogo è da notare che l'artifizio di fingersi come rappresentate dalla pittura le favole mitologiche e le altre scene, artifizio, ch' è come, la macchina del poema, non è invenzione del nostro autore, perchè lo vediamo già nei romanzi greci (63), in cui la mitologia, essendo così adoperata, è piuttosto ornamento, che forza viva da cui proceda impulso per l'azione.

Però, senza risalire ai romanzi greci, i quali checchè si dica in contrario, furono letti dal Boccaccio, di questo artifizio, s' era fatto largo uso nel medio evo. Già Benoit de Sainte More, nella descrizione della *Chambre d'Aubastrie*, avea dato fondo alla sua potenza inventiva, imaginando una sala dalle pareti alabastrine, ricche di tanti intagli e pitture, che egli stesso rinunzia a descriverli (64); di poi gli autori del *Roman de la Rose* aveano profuso tutto il colore della loro tavolozza nel descrivere le figure intagliate sulle mura della casa di Déduit; e infine, per venire in Italia, l'autore

dell' Intelligenzia avea fabbricato a Madonna un palazzo fantastico dalle camere adorne di pitture e decorate d' intagli (65). Tra queste opere, a preferenza, il Boccaccio, si è giovato dell' Intelligenzia, dalla quale oltre alla imagine del palagio, che egli visita con la guida, ricavò la descrizione del Trionfo d' Amore (66).

Ma la fonte principale, da cui il Boccaccio ha attinto a larga mano, è la Divina Commedia, poichè da essa, come si è visto, il nostro poeta derivò il disegno principale per la sua opera, da essa immagini infinite, e molte situazioni. Però non solo dell'opera dantesea egli seppe trarre buon partito, chè mille dipinture, mille scene ritrasse dalle opere di Ovidio. Così si giovò quanto più potè delle Metamorfosi, dalle quali ricavò tutti i cento episodi ricamati attorno alla figura di Giove, ma con questa differenza significante, che egli, schizzando appena le medesime figure, che il poeta latino aveva colorite e variamente atteggiate, riusci a mutare in aride enumerazioni le magnifiche dipinture (67). Dalle Metamorfosi ricavò pure tutte quelle pitture che maggiormente spiccano nel trionfo d'Amore: lo accoppiamento di Marte e Venere (68), gli amori di Apollo e e Dafne (69) e le istorie tenere e pietose di Piramo e Tisbe (70) e di Cefalo e Procris (71), per non citarne altre. Delle *Eroidi* poi fece un uso davvero largo e curioso; sfrondandole di tutto quello apparato di erudizione, che Ovidio avea loro dato, abbreviandole e vestendole d'una forma più sempliee della latina, il Boccaccio le trasportò quasi tutte nella sua opera, senza pure accorgersi che in esse manca il soffio, la fiamma della passione vera e potente, senza accorgersi che esse son necessariamente monotone, perchè la condizione, in cui trovansi le donne, è per tutte su per giù uguale. Tutte quante queste eroine dell' antichità, sia in Ovidio che nella Amorosa Visione, si rivolgono (in Boccaccio a voce e in Ovidio per iscritto) ai loro amanti per querelarsi del loro abbandono; tutte quante ricordano i loro amori e piangono e si lamentano. Di questa poesia epistolografica di Ovidio il Boccaccio fu siffattamente innamorato, che nella giovinezza da esso ricavò innumerevoli elementi per la Fiammetta, e nei suoi ultimi giorni in Certaldo fu largo di

aiuto e consiglio a Carlo Figiovanni, che la tradusse in prosa italiana (72).

Una scena davvero bella, con la quale l'autore, studiatamente forse, pensò di por fine all'immenso quadro rappresentante il trionfo d'Amore, è quella dei capitoli XXVIII e XXIX, degli amori di Enea e Didone. Eccola: Didone fonda Cartagine e vi regna tranquilla finchè non giunge Enea a farla accendere d'amore forsennato. Un dì i due sovrani, insieme con la corte, escono per una partita di caccia, ma sopraggiunti da un temporale, mentre tutti si sbandano chi di qua e chi di là,

Enea e Dido là fuggian correnti
In una grotta, e la lor compagnia
Perduta avrian, di ciò forse contenti......

Ma Enea, partendo nascostamente alla volta d'Italia con i suoi, tradisce la regina Cartaginese, la quale, dopo essersi lungamente querelata dell'abbandono, spinta dalla disperazione, si uccide. Qui a prima vista si ravvisa una duplice serie di elementi, alcuni dei quali ricavati dal libro IV dell'Eneide e altri dalla VII delle Eroidi: la fondazione di Cartagine, l'arrivo di Enea, il primo innammoramento, la partita di caccia sono senza dubbio reminiscenze virgiliane; il lungo lamento, che Didone rivolge ad Enea, rassomiglia molto alla citata epistola di Ovidio. Ma il Boccaccio con arte mirabile, trasportando nella propria materia questa doppia corrente d'immaginazioni, ha saputo darci una novella vera e compiuta.

Il Baldelli prima (73) e dietro, a lui, altri critici credettero che la Visione Amorosa fosse una non riuscita imitazione dei Trionfi del Petrarca, e a questa ipotesi s'eran pressocchè acquetati tutti gli eruditi, quando il Laudau (74), visto che i Trionfi erano stati dettati molto più tardi dell'opera boccaccesca, e propriamente dopo la morte di Madonna Laura, avvenuta nel 1348, conchiuse che, se si dovesse parlare d'imitazione, l'imitatore sarebbe stato il Petrarca.

Alla sentenza di un tanto critico, quale è il Laudau, mi acquieterei di buon grado, se altri critici, non meno sagaci e dotti di lui, non avessero dimostrato, con mille prove storiche ed estetiche, che il cantore di Laura non potè imitare dall' opera del Certaldese. In primo luogo fu osservato che il concetto dei Trionfi era già sorto nella mente del Petrarca, giovane, che ne gettò come il primo germe nel poema latino dell'Africa, comiciato, per quel che se ne sa, nel 1339, circa due anni prima della Visione del Boccaccio, e condotto a termine nel 1342, (75). E poi, chi non vede che il concetto morale, informatore dell'opera del Petrarca e della Visione Amorosa, è totalmente diverso e tale da escludere ogni più lontana idea d' imitazione? I Trionfi del Petrarca sono ordinati in modo che l'uno indica la prevalenza di una forza storica o morale sopra un'altra potenza; ogni trionfo successivo è come una vittoria sul trionfo precedente, e l'ultimo è come la vittoria finale. Ecco come: « l'amore trionfa dell'uomo, in giovinezza; la castità, in più maturi anni, sottentra all'amore; poi la morte disfà l'uomo e trionfa della castità; la fama, che ne conserva la memoria, trionfa della morte; il tempo, che la spegne, trionfa della fama; la divinità, che è l'eterno, trionfa del tempo » (76). Ci è, insomma, come una forza drammatica che, circolando per questi Trionfi del Petrarca, li anima tutti quanti: in Boccaccio, invece, nulla di tutto questo, ogni trionfo fa parte da sè, è staccato sia dal precedente, che dal successivo.

Un'altra differenza è questa. che mentre i gruppi dei letterati, che ci lasciò il Petrarca, sono ordinati con arte e discernimento fine, in quelli del Boccaccio regna la più grande confusione, si che tra i fisici e i filosofi, collocati a destra della Sapienza, troviamo Tacito, Esiodo e Lino.

Ma la differenza precipua, che ci fa vedere come il Petrarca non ebbe affatto conoscenza dell' opera boccaccesca, è quella del modo, onde i due grandi scrittori hanno rappresentato i personaggi veduti durante il sogno. Il Petrarca immagina di vedere ombre e spiriti, che si muovono innanzi a sè, e ne ritrae gli atteggiamenti alla maniera dantesca, per cui i trapassati si presentano come esseri viventi; il Boccaccio, invece, immagina di vedere i suoi personaggi

dipinti sopra tante pareti. Ora, se questa diversa maniera di presentar le figure importa sempre una rappresentazione dello spirito, nel campo dell'arte poi ha un valore obbiettivo diverso; e di fatto in Boccaccio i personaggi, come nelle pitture, sono ritratti in un momento solo di azione, nei Trionfi del Petrarca, invece, spaziano in una cerchia più larga di attività.

Le pitture dell' Amorosa Visione, se si volesse trovare una rassomiglianza classica, si potrebbero accostare agli intagli, che lo Alighieri descrive nel Purgatorio (77), e forse neppure, ch' esse mancano di quel *visibile parlare*, che tanto rende belle e vive le sculture dantesche.

Ed ora è bene smettere: *lusimus satis*. Se l' Amorosa Visione fu dai dotti chiamata la Sfinge boccaccesca, non io ho avuto l'intenzione di esserne l' Edipo avventuroso. Volesse il cielo che fossi riescito a dimostrare ciò che mi proposi in principio della mia trattazione!

NOTE

NOTE

(1) Baldelli, Vita di Giovanni Boccaccio.

(2) Landau, G. Boccaccio. Vita e opere. Traduz. di Camillo Antona-Traversi. cap. IV.

(3) Koerting, Boccaccios. Leben und Wercke, cap. x. pag. 526 e sgg.

(4) Crescini, Contributo agli studi sul Boccaccio.

(5) Notizie storiche sull'Amorosa Visione, in Studi di Filologia Romanza pubblicati da E. Monaci.

(6) Mi servo dell'edizione Moutier. Firenze, 1831 — Vol. XIII delle opere volgari del Boccaccio.

(7) Questi due personaggi sono uno re Roberto e l'altro il padre del poeta.

(8) Questo luogo del Cap. XVI ha riscontro con le parole che l' Alighieri (Vita Nuova, § XXIV) pone in bocca di Amore. « *E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore, per molto somiglianza che ha seco* ». Nel terzo sonetto acrostico premesso all' Amorosa Visione v' ha un'espressione quasi simile: « *Ella somiglia Amor nel suo aspecto* ».

(9) Giustamente il Crescini, e prima di lui B. Zumbini nelle sue lezioni inedite, dettate nella R. Università di Napoli, notò che qui trattasi di Fiammetta e non di Lucia, sulla quale lo Squarciafico prima e poi il Renier aveano fabbricato un cumolo di supposizioni, dovendosi il verso: « *Quivi a lato ud Amor vidi Lucia* » correggere in « Quivi a lato ad Amor vidi lucia », come impone la lezione dei codici. Però senza ricorrere all'esame di questi, il giuo-

chetto della parola *Fiammetta* che ricorre in questo luogo, come nei sonetti XIX, XL, XLI, XLVI, LXIII, LXXXIII, XC, XCVIII e nella ballata del libro IV del Filocopo poteva dare il bandolo per risolvere la questione.

(1) Un effetto simile produce nel poeta la donna che comparisce nel trionfo d' Amore; così nel cap. XV dice:

> Non so quel che 'l mio cor sì *percuotesse*
> *Mirando lei;*

e nel XLIV

> E l'altre oltre *mirando mi percosse*
> Ma non so che... ....

(10) Quest'altra parte, dove il poeta avea riconosciuta la sua donna, è, senza dubbio, come avvisa ii Crescini, il trionfo d'Amore.

(11) Fin'ora si è molto ripetuto che il 3. dei sonetti premessi all' Amorosa Visione è una ballata, ma vedi in contrario Annot. del Carducci p. 76 della Vita Nuova pubblicata dal d' Ancona (Pisa, Nistri 1872). Vedi anche L. Biadene, Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV, in Studi di Filologia Romanza pubblicati da E. Monaci, Fascicolo X, 1888.

(12) Vedi Crescini Op. cit. pag. 87.

(13) Filocopo. Ediz. Moutier, pag. 376, lib. V.

(14) Filocopo, libro V. pag. 377.

(15) Paradiso, Canto XXV, 1 e segg.

(16) Scrive il Casini nella Rivista critica del Luglio 1884: « Mino di Vanni Dietaiuve aretino, un lanaiuolo di quelli del 300, che tenevano il libro di Dante accanto a quello delle ragioni, scrisse un'esposizione in terza rima di tutto il poema dantesco, che fu erroneamente attribuita a Bosone da Gubbio ».

(17) Ved. Gaspary, Storia della Letteratura Italiana Vol. I. Traduz. di N. Zingarelli.

(18) Vedi Vita Nuova, sonetto: « *A ciascun alma presa e gentil core* » e § 23, 40, 43.

(19) Vedi sonetto: *Vinta e lassa era già l'anima mia.*

(20) Una visione ci narra pure il Boccaccio nell'Ameto (pag.

150 dell'edizione Sonzogno), quando dice che Caleone, affranto, s' addormenta.

(21) Fiammetta.

(22) Filocopo e Ameto.

(23) Filocopo.

(24) Filocopo, Vol. 2. pag. 63 e Rime.

(25) Filocopo. Leggendo difatto il nome Alleiram da destra a sinistra, come avvertì il Crescini (op. cit.), si ha Mariella, nome della figlia del re Roberto

(26) Boccaccio -- Rime.

(27) Scrive il Gaspary nella sua Letteratura: « I filosofi e teologisti, come Ugo da San Vittore e San Bonaventura, descrivono la purificazione graduale dell'anima, il levarsi che fa dai vincoli del senso al sommo bene mediante contemplazioni ed estasi. I moralisti come Bono Giamboni, si fanno guidare pel vero cammino della salute da Madonna la Filosofia. I poeti popolari, Fra Iacopone, Bersecapè, Bonvesin, Giacomino, Uguccione da Lodi gridano sulle vanità del mondo, drizzano gli spiriti all'eternità, raccontando miracoli e leggende, descrivendo il giudizio finale, dipingendo gli spaventi dell'abisso e le gioie del cielo ».

(28) Vedi sonetto IV.

(29) Vedi sonetti LI, XXXIX, LXXIII, XCVII, LX.

(30) G. Finzi, Lett. Ital., Vol. I., Loescher, Torino.

(31) Op. cit. pag. 61.

(32) Op. cit. pp. 152, 54.

(33) Op. cit. pag. 344.

(34) Op. cit. pag. 115.

(35) Anche il Crescini, e giustamente secondo il mio parere, in un suo studio pubblicato nella Rivista Europea avea detto che la guida dell'Amorosa Visione é la Ragione; ma egli ora abbandonò questa interpretazione.

(36) . . . . , . tu t'abbagli
Nel falso immaginar e credi a questi
Che a dritta via son pessimi serragli

A trarti fuor d'errore, e di molesti
Disii, discesi, e per voler mostrarti
Le vere cose che prima chiedesti.

(37) Vita Nuova, parte I, § II. Al principio del capitolo XLVIII le parole che la guida rivolge al poeta si somigliano alle ultime frasi del passo citato della Vita Nuova.

Vis. Am. *Costei senza il fedel consiglio mio* — ecc.

Vedi V. Crescini — La Lucia dell'Amorosa Visione, in Rivista Europea, Vol. XXVII, Fasc. V, 1 marzo 1882.

(38) Cfr. Inf. I, 85 e Am. Vis. VI, terz. 2 e 3.

(39) Cfr. Inferno IV.

(40) Dico secondo l'opinione più accreditata, chè alcuni eruditi, come il Foscolo e più recentemente il Colagrosso, sostengono che il poeta, il quale *sopra gli altri com'aquila vola*, sia Virgilio.

(41) Per i molteplici aspetti del Virgilio leggendario cfr. Comparetti, Virgilio nel Medio Evo (Livorno 1872) e Graf, Roma nelle memorie e nelle immaginazioni del Medio Evo (Torino 1883). Sul culto che il Boccaccio tributò a Virgilio così si esprime l' Hortis (Studii sulle opere latine di G. Boccaccio, pp. 393 e segg.) « Nelle opere e nella vita del Certaldese tra tutti i poeti il maggior campo tiene Virgilio, *l'autor della celeste Eneida*. Vuol la leggenda che il sepolcro del gran mantovano riaccendesse nel Certaldese l'amore allo studio e alla poesia: nell'Amorosa Visione Virgilio è celebrato come il poeta sovrano. Quando il poeta dettava questi versi, egli non aveva veduto l'Iliade e l'Odissea, ma anche dopo d'aver letto i poemi d'Omero, tutto che si accontentasse di citare Virgilio *come principe dei poeti latini* e come colui *che di gran lunga trapassò in iscenza ed in arte ogni latin poeta, stato davanti da lui, o che poi per infino a questo tempo stato sia,* egli non modificò gran fatto il suo giudizio proclamando Virgilio « *non minor Homero* (De Gen. Deor. lib. XIV, Cap. 19) » Non è soltanto per il valor poetico che Virgilio riscuote l'ammirazione del Boccaccio: Virgilio è per lui, come per tutti i letterati del Medio Evo, il prototipo dell'uomo enciclopedico. Virgilio *studiò medicina a Milano*, Virgilio fu *solennissimo astrologo* (Comm. a Dante, Lez. II Vol. I, pag. 121). Virgilio è *pure ottimo filosofo*. (Comm. a Dante, Lez. XII, Vol. I. p. 136)».

(42) Qnesto verso in tutte le edizioni della Visione Amorosa si legge « Da Carlo *Pinto* gì nello Dio regno »; ma giustamente il Traversi avvisò doversi leggere nel modo come noi lo scrivemmo, del resto anche Dante (Purg. XX — 68) dice: « *Ripinse al Ciel Tommaso per ammenda* ».

(43) Vedi Inf. IV in fine e al principio del V. Al canto IV,

(verso 145), non manca il solito Etcetera: « *Io non posso ritrar di tutti appieno* », ripetuto tante volte dal Boccaccio. Vis. Am. XIV. « Ogni lingua verrebbe a dir lor meno »; e XXX. « Ch' a tutto dir troppo lungo saria ».

(44) Questa contraddizione rilevata per la prima volta dal nostro professore Bonaventura Zumbini, fu poi ripetuta dal Crescini (op. cit. p. 137).

(45) B. Zumbini. Il Filocopo del B. In nuova Antologia, 1879-80.

(46) Filocopo, lib. IV 30.

(47) Ameto, pp. 153-154.

(48) Caccia a Diana, pag. 6. ediz. Morpurgo - Zenatti - Nel Filocopo si ha il nome Annavoi, che, letto da destra a sinistra, muta in Iovanna.

(49) Nel Filocopo si ha Asenga, che, letto da destra a sinistra, muta in Agnesa.

(50) Op. cit. pag. 50.

(51) *Il Campagnin che lo Spagnol seguio* » è San Tommaso d' Aquino.

(52) Il De Blasiis, in *Archivio storico per le provincie napoletane*, a. XI e XII, parlando delle *case dei principi Angioini nella piazza di Castelnuovo*, ha dimostrato che Sibilia di Sabran, maritata il 1292, era forse un pochino troppo attempata, quando Roberto se ne sarebbe dovuto invaghire.

Dubita pertanto che da lei sia nata Fiammetta.

(53) Vedi a proposito di costei Trucchi, Poesie italiane inedite, II, 69, ove è attribuito a Sennuccio del Bene un sonetto che comincia con la rubrica: « A Madonna Lottiera, donna di Nerone Gigi. »

(54) Istoria del Decamerone, pp. 53-4.

(55) Op, cit. pag. 375.

(56) La Gianfigliazzi nell'Ameto è nascosta dietro il nome di Adiona. Ella dice che era sposa « di un giovinetto rampollo di pero d' uno antico e robusto pedale. »

(57) D. M. Manni, Storia del Decamerone. Tribolati, Diporti letterarii sul Decamerone. Landau, Die quellen des Decam. Cappelletti, Studii sul Decam. Landau, La tradiz. giudaiche nella no-

vell. ital. in Giornale Storico - 60, e seg. Rajna, La Nov. Bocc. del Salad. e di m. Torello, in Romania VI, 359 e segg.

(58) Zumbini, Il Filoc. del B. in N. A. 1879-80; Gaspary, Il poema ital. di Fl. e Biacofiore in Giorn. di filol. rom. II.

(59) Zumbini, Una storia d' amore e morte, in N A. 1884. Crescini Op. cit. pag. 220, e sgg.

(60) Crescini, Op. cit. pag. 156 e sgg.

(61) Pinelli, Appunti sul Corbaccio, in Propugnatore, XVI pag. 159 e sgg. Levi il Corbaccio e la Div. Com.

(62) Zumbini Le egloghe del B. in Giorn. Stor. della letterat. ital. VII pp. 98 sgg. e Hortis Studi sulle op. lat. del B.

(63) Achille Tazio, per esempio, negli Amori di Clitofonte e Leucippo (libro III capitolo 6, 7, e 8, edizione Didot) descrive le dipinture di Andromeda e Prometeo; e (lib. V. capitolo 3) la storia di Filomela e Progne.

Longo Sofista nel romanzo Dafni e Cloe, dice nel Proemio, che chi entrava nel sacro bosco delle ninfe, vedeva dipinta una « ἱστορίαν ἔρωτος », un trionfo d'Amore, popolato da figure strane e curiose.

(64) Benoît de Saint More, Le Roman de Troie (Ediz. Ioly.) La descrizione citata è dal verso 14583 al 14858.

Des entailles, ne des figures
Ne des formes, ne des peintures,
Ne des meraveilles. . . . . , .
Ne quier retraire, ne parler....(V. 14603 e sgg.)

Una descrizione di pitture che adornano le pareti di un suntuoso palagio si ha nel poema di Tristano di Tommaso; tale descrizione va sotto il nome di *Halle aux images*. Del poema di Tistano si è occupato ii Novati in Studii di filologia rom. fasc. VI pp. 418 e sgg.

(65) Ora mai dopo gli studii del Del Lungo (Dino Compagni e la sua Cronica Vol. 3) è quasi accertato che l' autore dell' Intelligenzia fu Dino Compagni.

(66) Tanto l' autore dell'Intelligenzia, quanto il Boccaccio, hanno immaginato che Amore stesse nel mezzo e intorno ad esso i celebri amanti. Cfr. Am. Vis. Cap. XV e sgg. con la stanza 60 e sgg. della Intelligenzia.

(67) Cfr. Giove ed Europa, Ovidio Metam. lib. I e Vis. cap. XVI. Giove e Danae, Ovidio IV e Vis. XVI. Giove ed Io, Ovidio I e Vis XVII. Giove e Calisto, Ovid. II e Vis. XVII. Giove e Semele Ovid. III e Vis. XVIII. Giove e Asterien, Ovid. VI e Vis XVIII. Giove e Antiope, Ovid VI e Vis. XVIII.

La sola storia di Giove e di Alcmena (Cap. 18) non fu ricavata da Ovidio, ma da un poemetto intitolato Geta e Birria, attribuito a Vitale di Blois.

Il Crescimbeni e altri han creduto che il Boccaccio scrivesse un poemetto dallo stesso titolo, ricavandone la materia dall' Anfitrione di Plauto; ma vedi in contrario Hortis, op. cit. pp. 390 sgg.

(68) Cfr. Ovidio, Metam. lib. IV e Am. Vis. Cap. XIX.

(69) Cfr. Ovidio, Metam. lib. I e Am. Vis. Cap. XIX.

(70) Cfr. Ovidio. op. cit. IV e Vis. Am. XX. Quest' episodio di Piramo e Tisbe, inventato, per quel che si sa, da Ovidio, fu uno dei più imitati dagli scrittori del Medio-Evo. Il Boccaccio l' ebbe si fisso nella memoria che spesso imitandolo ne traduce dei versi: Cfr. Am. Vis. XX . . . . . Amante,

Io son la Tisbe tua, mirami un poco.

E Ovidio: *Pyrame, responde; tua te carissima Thisbe*

Nominat, exaude, vultusque attolle iacentes.

(71) Ovidio, Metam. lib. VII e Am. Vis. Cap. XXII.

O aura, deh vien colle fresche ali,
Entra nel petto nostro . . . . .

Aura veni, dixi, nostroque medare labori.

(72) La traduzione del Figiovanni fu stampata a Venezia nel 1532 e l' autore dichiara « d' averla fatta con l' aiuto di G. Boccaccio, cui soleva spesso visitare quando era ritirato nei suoi ultimi giorni in Certaldo ». Di questa traduzione parla il Teuffel (St. della Lett. Rom. (trad. ital. pag. 232, 3.)

(73) Op. cit. pag. 68 « Questi cinque trionfi sono assai simili « di argomento a quelli del Petrarca, i quali sebben non siano il

« lavoro il più limato del Canzoniere, di gran lunga sopravanzano
« di pregio quelli del Certaldese: e principalmente quanto allo
« scopo finale, che si prefissero i due scrittori. Quelli del can-
« tore di Laura sollevano il leggitore a contemplare l'eternità,
« supremo scopo dell' uomo pensante; gli altri lo riducono a ri-
« membrare gli allettamenti del nume:

Nato dall' ozio e da lascivia umana. »

(74) Landau. Op. cit.
(75) B. Zumbini, Studi sul Petrarca pp. 151-2.
(76) Ved. Finzi, Op. cit.
(77) Purg. c. X e XII.